

Gerd Rienäcker

## **Die “Bauernkantate”. Eine Chronik über Spanien 1936?**

Als “Bauernkantate” ist der achte Satz der *Deutschen Symphonie*<sup>1</sup> überschrieben. Hatte Eisler in den anderen Sätzen auf Texte von Bertolt Brecht zurückgegriffen,<sup>2</sup> so schrieb er drei Abschnitte der “Bauernkantate” auf Texte von Ignazio Silone.<sup>3</sup> Dies verschwieg er in späteren Editionen, weil Silone jenen Kommunisten, die sich auf die Sowjetunion bezogen, als Renegat galt (Schebera 1998: 150). Eisler hatte Furcht vor unangenehmen Situationen und er hatte Gründe, war er doch – nicht anders als Brecht – beargwöhnt, oft genug als “bürgerlich” diffamiert worden. Immerhin vertonte er Texte des vermeintlich (oder wirklich?) Abtrünnigen, und dies offenbar im Wissen um prekäre Kontexte.<sup>4</sup>

Vier Abschnitte hat die “Bauernkantate”: Missernte, Unsicherheit, Gespräche, Bauernliedchen.

Von Schicksalen der Bauern ist die Rede: Offenbar in Ländern außerhalb Deutschlands, worauf Dürre, Hitze und Erdbeben verweisen. Und von Verhaftungen, verschleppten Gerichtsprozessen, Bombardements, verübt von Generälen, die just den von ihnen zerstörten Regionen Kultur versprechen – Kultur der Generäle. Schließlich und endlich werden die Bauern aufgefordert zum Handeln.

Nicht oder nicht explizit ist die Rede von Spanien – nicht von den Machenschaften des General Franco, dem Hitler zur Seite springt,

---

1 Eisler komponierte das Werk in den Jahren 1936/37, wiederum 1947, den Schluss erst im Jahre 1958 (Grabs 1984: 57; Phleps 1988).

2 Das betrifft den ersten Satz (Praeludium), den zweiten Satz “An die Kämpfer im Konzentrationslager”, den vierten Satz “Potsdam”, den fünften Satz “Sonnenburg”, den siebenten Satz “Begräbnis des Hetzers im Zinksarg”, den neunten Satz “Arbeiterkantate”, schließlich den Epilog.

3 Genauer: Er entnahm dem Roman *Brot und Wein* von Ignazio Silone einige Zeilen, die er ineinander verschränkte (Phleps 1988: 201-202).

4 Ohnehin hat Eisler die Kontakte zu denen, die seit den späten dreißiger (oder wiederum in den fünfziger) Jahren als Renegaten bezeichnet wurden, nicht abgebrochen.

nicht von den Internationalen Brigaden, die der Volksfront zur Hilfe kamen.

Warum also behandle ich den achten Satz der *Deutschen Symphonie* – nicht aber jene Lieder, die unmittelbar vor Ort entstanden, geschrieben und komponiert von Angehörigen der Brigaden oder von denen, die bei ihnen zwischenzeitlich zu Gast sind, nicht jene Kontrafakturen auf Volks- und Kriegslieder, die inmitten der Kämpfe entstanden sind?<sup>5</sup>

Statt darauf ohne Umschweife zu antworten, möchte ich das Problemfeld durch mehrere Einkreisungen abstecken.

**I.** Tatsächlich besuchte Eisler im Januar 1937 die Internationalen Brigaden. Was er, offenbar in großer Emphase, darüber schrieb, ist in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert (Eisler 1973: 394-396; Schebera 1998: 145-149).

Zum einen, dass Eisler erwartet, ja herbeigerufen wird. Offenbar ist er bekannt – fragt sich, bei wem und wodurch? Inwieweit spielen jene Songs der endzwanziger und anfangdreißiger Jahre eine Rolle, die schon vor 1933 über die Grenzen Deutschlands Furore machten – der *Rote Wedding* oder das Solidaritätslied – oder einige Artikel für die *Rote Fahne*, geschrieben seit 1927? Welche Rolle spielen Eislers Besuche und Aktivitäten in der Sowjetunion,<sup>6</sup> vor allem in England und Frankreich, im Zusammenhang mit der viel zu spät eingeleiteten Volksfront-Politik der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD)?

Zum anderen: Eisler wird ersehnt, empfangen von Menschen, die unmittelbar in die Kämpfe involviert sind. Sie frieren, ihre Stimmen sind heiser, aber sie singen mit Leidenschaft, was ihn zu Vergleichen anregt mit dem Gesang der Bauern im Zeichen des „Bundschuh“.

Ludwig Renn, Eislers unmittelbarer Gastgeber, ist Kommandeur des „Thälmann-Bataillons“; sogleich fordert er den Gast auf, ein Konzert zu organisieren, ja, er gibt ihm Texte, die vertont werden sollen.

---

5 Zu den prominentesten gehört das Lied „Hans Beimler“ – nicht zuletzt durch die Interpretation von Ernst Busch.

6 Über musikpolitische und musikalische Probleme, ja Komplikationen informierte er Brecht intern: Man müsste „den Burschen das Maul mit Technik stopfen“. Sarkastisch äußerte er sich über die „Kolchos-Sinfonie“ von Nikolai Mjaskowskij.

Zum dritten: Eisler sieht sich von den Kämpfenden behandelt als einer von ihnen. Ob dem wirklich so ist, werden wir nicht erfahren, schon gar nicht aus dem emphatischen Bericht.<sup>7</sup> Aber es gibt ausreichend Verbündete: Ludwig Renn allen voran.

Dass er, einst Schüler von Arnold Schönberg und hochgradiger Spezialist, als Verbündeter der Kommunisten – in diesem Falle auch der "Roten Brigaden" – gesehen wird, ist keineswegs so selbstverständlich.

Noch zu Beginn seiner Zusammenarbeit mit Arbeitersängern begegnete ihm Misstrauen: "Wer ist denn der?"<sup>8</sup> Befremden, Argwohn, weil er an die Sänger ungewöhnlich hohe Anforderungen stellte, überdies Aufführungen "bürgerlicher" Oratorien strikt ablehnte, um deren technische, teilweise auch semantische Errungenschaften aufzunehmen für jene Songs, Film- und Bühnenmusiken,<sup>9</sup> die Jürgen Elsner mit einigem Recht als "proletarische Kampfmusik" bezeichnete (Elsner 1971).

Dass Eisler sich, wie begrenzt immer, durchsetzte, dass es das Zusammenwirken mehrerer Arbeiterchöre in der Uraufführung des Lehrstückes *Die Maßnahme* im Jahre 1930, dass es den Film "Kuhle Wampe", die Aufführung des Stückes *Die Mutter*, die Uraufführung der *Vier Wiegenlieder einer Arbeitermutter* gab – und nicht nur den *Roten Wedding* –, verdankt sich politischen Ausnahme-Situationen: Die Nationalsozialisten standen buchstäblich vor der Tür, Bündnisse waren gefordert, an die sonst nicht ohne Weiteres zu denken wäre. Eisler war, wie es schien, in seiner Spezialisierung, als politisch denkender Komponist, unentbehrlich geworden<sup>10</sup> und das sowohl in den großen Veranstaltungen als auch auf den Wegen von einer Kneipe zur

---

7 Im Dunkel bleibt auch, was Eisler von den Kontroversen zwischen Anarchisten, Trotzkisten und Kommunisten, erst recht von den unguten Aktivitäten des sowjetischen Geheimdienstes wusste.

8 Darauf wies Manfred Grabs in einem seiner letzten Statements im Jahre 1983 hin.

9 Unüberhörbar wird eingangs der *Maßnahme* der Eingangsschor der Matthäuspasion von J. S. Bach zitiert. Und dem Solidaritätslied wohnen Bach-Symbole inne. Die Bühnenmusik *Die Mutter* beginnt mit einer quasi Bach'schen Tokkata und die Grabrede an einen Genossen greift Wendungen der Passionen auf. Zugleich weisen die Verfahren der Modell-Transposition auf Reste der Zwölftontechnik.

10 Dass er nach wie vor nicht unumstritten war, hat noch Jahrzehnte später Inge Lammell mehrmals betont.

anderen, darin Arbeiter nicht nur Ernst Busch, sondern einen glatzköpfigen Mann zu Gesicht bekamen, der das Klavier mit Fäusten bearbeitete.

Von hier aus, im Großen und Kleinen, kursierte sein Name, kursierten einige der Songs, kursierte, was davon als Aura sich festmachen ließ: In Deutschland, alsbald über Deutschland hinaus – noch in die Gefilde des US-amerikanischen Ausschusses, in dem Eisler ärgerlich als “Karl Marx der Musik” zitiert wurde.

Eislers Songs, Bühnen- und Filmmusiken zu behandeln, ist hier nicht möglich. Nur soviel sei gesagt, dass sie für die Arbeitermusik einen Höhepunkt markieren, der zuvor und danach nie wieder erreicht werden sollte. Wohl gemerkt: Sie verdanken sich politischer Ausnahme, leider nicht der Normalität.

Zum vierten: Von einem Konzert und von schwierigen Bedingungen der Vorbereitung ist die Rede und vom ungewöhnlichen Elan der Beteiligten, ja vom Hunger der Frierenden, Kämpfenden nach Kultur, übergreifend: Von der Unersetzbarkeit der Musik in den Kämpfen. Dies nahmen und nehmen Musikschaaffende begierig wahr in Zeiten, als sie sonst dem Luxus zugeschrieben wurden und werden.

Zum fünften: Es geht, so Eislers Begriff, um “angewandte Musik” – und was sich darin ereignet, war und ist zum Bersten gefüllt mit Errungenschaften und Problemen, auch mit Widersprüchen. Darüber später.

**II.** Eisler war mit seinem Besuch nicht allein. Eberhard Schmidt weilte bei den Internationalen Brigaden – nach der Niederlage der Volksfront, wiederum in Frankreich, wurde er inhaftiert, interniert und an die Nazis ausgeliefert.

Ernst Busch arbeitete als Sänger und als Produzent von Schallplattenaufnahmen unmittelbar vor Ort; ihm verdankt sich die Uraufführung prominenter Lieder – u.a. *Die Thälmann-Kolonie* und *Hans Beimler*. Mit Busch hatte Eisler spätestens seit dem Ende der zwanziger Jahre zusammengearbeitet.

Zugegen war auch Paul Dessau: Eben mit dem in Paris komponierten Lied *Die Thälmann-Kolonie*: “Spaniens Himmel breitet seine Sterne”. Im Gedenken an die Zerstörung der Stadt Guernica und ange-regt durch eine Radierung von Pablo Picasso wird er im Jahre 1938 das Klavierstück *Guernica* komponieren.

Damit zieht das "Ereignis Spanien" ein in die sogenannten hohen Sphären der artifiziellen Musik, vor allem der Neuen Musik in Adornos Begriff und im Zeichen der zweiten Wiener Schule.<sup>11</sup>

Fast 50 Jahre später wird Friedrich Schenker, einst Meisterschüler von Paul Dessau, die Orchestermusik *Fanal Spanien* komponieren: Im bitteren Nachdenken über den Kampf der Volksfront mit Francos Truppen, über die Niederlage und Zerstörung, protestierend gegen Gewalt und Unrecht nicht nur in den dreißiger Jahren.<sup>12</sup>

Nahezu alle Musiziersphären waren und sind nunmehr aufgerufen zur Teilhabe an den großen Kämpfen oder zum Gedenken, Nachdenken – vorausgesetzt, es ging und geht um politische Musik.

Dies ist festzuhalten mit Nachdruck, vor allem in den sogenannten Nachwendezeiten, da bedeutende, einst mutige, risikobereite Musiker den Rückzug aus der Politik, den Rückzug ins sogenannte innermusikalische Material forderten<sup>13</sup> – festzuhalten in Zeiten, da selbst Friedrich Goldmann, dereinst ein politisch denkender Oppositioneller, Politik und Musik strikt voneinander zu trennen wünschte. (Vor der Wende wusste er es anders; in einer Vorlesungsreihe zur Theorie zeitgenössischer Musik<sup>14</sup> sagte er, Musik habe durchaus einen Inhalt und sie käme ihm politisch verdächtig vor.)

**III.** Festzuhalten sind zugleich Probleme, die den Beziehungen von Musikern und Repräsentanten politischer Bewegungen, dem Verhältnis zwischen politischem und künstlerischem Fortschritt, zwischen politischer und künstlerischer Umwälzung, schließlich dem Verhältnis zwischen sogenannter angewandter und sogenannter autonomer oder gar absoluter Musik sich aufbürden.

Ich kann solche Probleme hier nicht darstellen – obwohl sie bei genauerem Hinsehen zum Themenfeld gehören! –, verweise nur auf sehr komplizierte Beziehungen zwischen Künstlern und politischen Bewegungen diesseits und jenseits bestimmter Parteiungen, auf zeit-

11 Dessau hatte sich in den dreißiger Jahren intensiv mit Schönberg auseinandergesetzt.

12 Friedrich Schenker im Gespräch mit dem Verfasser über seine Werke: "Es ist halt politische Musik herausgekommen."

13 So der Leipziger Komponist Jörg Herchet auf einer Konferenz des Leipziger Komponistenverbandes im Winter 1990.

14 Gehalten vor Studenten der Musikwissenschaft an der Berliner Humboldt-Universität im Herbstsemester 1976.

weilige und partielle Übereinkünfte und auf mehr oder minder gravierende Dissonanzen.<sup>15</sup>

Nach Gründen zu fragen wird zweierlei ins Visier nehmen müssen: Zum einen das So und nicht Anders künstlerischer Arbeit und ihrer Konsequenzen für die gesamte Lebenstätigkeit, also auch für die Wahrnehmung dessen, was wirklich sei oder es zu sein vorgibt. Zum anderen das So und nicht Anders der politischen Bewegungen diesseits und jenseits der Parteiungen: Das So und nicht Anders ihrer Konzepte und Praxis, das Miteinander von Errungenschaften und Komplikationen - und dies nicht nur in Zeiten des Stalinismus - auszuhalten, zu thematisieren ohne Beschönigung, aushaltend vor allem die schmerzenden Widersprüche zwischen Ideal und Wirklichkeit.

Beide Visitationen sind gleich schwierig. Denn: Was wissen wir eigentlich über das Spezifische künstlerischer – hier: kompositorischer – Arbeit, was über die besonderen Wirklichkeiten, mit denen sich Künstler während ihrer Arbeit auseinandersetzen: Über die Wirklichkeit des künstlerischen Materials – unweigerlich Teil der gesamten Realität, in der zu leben, zu handeln, zu schaffen ist.

Dass Material "sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes", dass die Auseinandersetzung mit dem Material "[...] die mit der Gesellschaft, gerade soweit sie ins Werk eingewandert" ist, hat Theodor W. Adorno hell-sichtig formuliert (Adorno 1975: 38-39).

Was aber erfährt der Künstler – hier: der Musiker, der Komponist – in seinen Dialogen mit dem Material, mit den verfügbaren Sprachgefügen in Vergangenheit und Gegenwart, mit dem eigenen Metier? Inwieweit gewinnt er dadurch Einsichten über die Künste hinaus, Einsichten in reale Gesellschaften, reale Geschichte?

Dass eben seine Arbeit ihm Einsichten über die Künste hinaus gewährt und zugleich verweigert, dass Künstler hell-sichtig und blind sind im gleichen Atemzuge, hat sich unzählige Male bestätigt, zu Unrecht jedoch zu pauschal abwertenden Urteilen geführt: Kurz-sichtig wie das Gegenteil, die Hypostasierung des durch Kunst Gesehenen.

Ernst zu nehmen ist schon, was Komponisten wahrnehmen, was sie über das Wahrgenommene mitteilen in Ton und Wort, ernst zu

---

15 Beispielsweise auf zunehmende Kontroversen zwischen Luigi Nono und der italienischen Kommunistischen Partei.

nehmen, was daraus an Welt-Bildern entsteht, ernst zu nehmen erst recht, wie Künstler die sie umgebenden politischen Bewegungen rezipieren: Weil ihnen, gerade ihnen, die Risse und Sprünge darin, die Widersprüche und Komplikationen selten entgehen. (Ich weiß darum aus vielen, oft schmerzhaften Gesprächen mit Komponisten der ehemaligen DDR: Was sie<sup>16</sup> über etliche Dilemma-Situationen unseres Landes sagten, durfte ich schwerlich der bloßen Unwissenheit überführen, auch wenn Borniertheiten mit Händen zu greifen waren. Insgesamt traf, was sie artikulierten, doch ins Schwarze!)

**IV.** Was nun hat dies alles mit Errungenschaften und Problemen sogenannter "angewandter Musik" zu tun – und was mit deren emphatisch heraufbeschworenem Gegenteil, autonomer oder absoluter Musik, die sich bei näherem Hinsehen als Idee,<sup>17</sup> als Phantom entpuppt. Vor allem: Ist Eislers Denken und Schaffen von all diesen Problemen gänzlich unberührt?

Im Gegenteil: Seit den späten zwanziger Jahren, wenn nicht bereits früher, hatte er sich mit zwei ganz unterschiedlichen, ja auf den ersten Blick einander konträren "Musik-Konzepten", "Musiken" auseinanderzusetzen: Zum einen mit denen seines Lehrers Arnold Schönberg – mit technologischen und nicht nur technologischen Errungenschaften und Problemen der zweiten Wiener Schule.<sup>18</sup> Zum anderen mit sogenannten Niederungen der Musik – mit städtischer Folklore, mit Chanson, Schlager, mit aus Übersee gekommenem, vielfältig gebrochenem Jazz, mit Musiziersphären also, die im Kabarett, im Tingeltangel, auf der Straße und auf dem Jahrmarkt im Getriebe der Unterhaltung zu Hause waren.

Man glaube nicht, dass ein solches Gespann von Musikkonzepten bruchlos sei, frei von Kollisionen und Konflikten, dass ihm Entscheidungen für das eine und das andere jemals leicht gefallen seien. Schwieriger noch dürften alle die Versuche sein, beide Musikkonzepte

16 Vor allem Friedrich Goldmann, Reiner Bredemeyer, Friedrich Schenker.

17 Zu Recht spricht Carl Dahlhaus von der "Idee der absoluten Musik". Tatsächlich ist Musik im Konzertsaal oder in Räumen kammermusikalischer Veranstaltung nicht freigesetzt von Gebrauchszusammenhängen – diese haben nur sich gewandelt.

18 Freilich versetzt mit Errungenschaften sogenannter "Neuer Sachlichkeit" (Hindemith, Weill, partiell auch Strawinskij).

zusammen zu bringen: Dies aber geschieht in nicht wenigen Songs, in Kompositionen für Film und Arbeiterbühne ohnehin.

V. Wenden wir uns abermals und ausführlicher der “Bauernkantate” zu. Eisler hatte den achten Satz der *Deutschen Symphonie* bereits vor seinem Spanienaufenthalt geplant, teilweise auch skizziert (Phleps 1988; Schebera 1998: 145-147); ausgearbeitet hat er ihn erst danach, und dies aus gutem Grund: War die (ursprünglich als *Konzentrationslager-Symphonie* bezeichnete) Komposition zunächst auf “Furcht und Elend des Dritten Reiches”, namentlich auf die Leiden der in den Konzentrationslagern Inhaftierten fokussiert – also auf die Wunden innerhalb Deutschlands –, so musste der Blick nach außen gerichtet werden, weil der Faschismus mitsamt dem Nationalsozialismus nicht mehr nur drinnen um sich griff.

Den Geschehnissen in Spanien standen die Bombardements italienischer Faschisten in Abessinien zur Seite. Beidem sich zuzuwenden setzte voraus, die Situation hier wie dort, vor allem die Situation der “kleinen Leute”, der Bauern ins Visier zu nehmen: Also das Elend, in dem sie noch vor der Schwelle der Massaker lebten, also die Bilder, die sich die “kleinen Leute” von ihrem Leben, von ihrer Not machten – auch ihre Frömmigkeit an der Schwelle des Aberglaubens, also geradewegs die bittere Frage, warum Gott sich nicht um den Regen kümmert, die Klage um immerwährende Unsicherheit des “armen Mannes”!

Von hier aus erst waren jene Flüstergespräche einsichtig, die nach Verhaftungen, nach dem Ausbleiben der Prozesse, nach der verhohlenen Angst der Peiniger, nach der Zerstörung wiederum eines Spitals fragten – und nach Ursachen all dessen. Flüstergespräche denn auch, in denen die Absurdität aller Versprechen der Oberen zum Vorschein kommt: Ein Spital ward zerstört von denen, die Kultur dahin zu bringen versprochen. Und wenn von Kultur die Rede sei, dann von jener der Generäle.

Not, Elend, Abhängigkeit des “kleinen Mannes” von vielerlei Unwägbarkeiten der Natur und der Gesellschaft, Angst schon vor der Schwelle der Repression, erst recht danach – daraus allein resultiert der Appell an die Bauern, aufzustehen, ihren Lauf aufzunehmen. “Lass es dich nicht verdrießen, du wirst doch sterben müssen.” Diesen Gesang, das Sichellied, hat Eisler aus einem Stück von Julius Bittner



genommen; vom Siehelliied jedoch ist auch in Brechts Stück *Rundköpfe und Spitzköpfe* die Rede, im Angesicht des Galgens nämlich, der den kleinen, aufständischen Rund- und Spitzköpfen bereitet wird, während die reichen Rund- und Spitzköpfe sich zu Tische setzten: Gesang der Aufständischen im Augenblick ihrer Niederlage!

VI. Sollten, so Eislers Intention vor und während des Exils, beide Musikkonzepte zusammenkommen, so bedurfte es mehrerer Schritte: Zum einen wurde die Zwölftontechnik wieder aufgenommen, jedoch vereinfacht, gehorsam der Absicht, in eben dieser Technik fasslich, verständlich zu musizieren. Zum anderen sollten Errungenschaften der proletarischen Kampfmusik nicht draußen bleiben – mehr oder minder gebrochen, mehr oder minder nobilitiert, zogen sie ein in die musikalischen Gewebe.

Die Resultate waren und sind etlichen Experten der zweiten Wiener Schule befremdlich (Stephan 1972): Dadurch, dass die Zwölftontechnik mehr oder minder frei gehandhabt wird, dass die Reihen selbst tonale Enklaven enthalten, dadurch, dass sogenannte Atonalität sich in freizügige Tonalität, streckenweise in Tonikalität und Modalität verwandelt. Dadurch, dass den einzelnen Sätzen prägnante, tendenziell nachvollziehbare thematische Gebilde zugrunde liegen, dass der musikalische Satz gegenüber den Vorbildern erheblich vereinfacht wird, ja dass es darin eindeutige Haupt- und Nebenstimmen gibt.

Zum anderen darin, dass Intonationen proletarischer Kampfmusik nicht nur unterschwellig, sondern an der Oberfläche auftauchen – mit sehr eindeutigen semantischen Implikationen (erinnert sei an Zitate der "Internationale" und "Unsterbliche Opfer" am Höhepunkt des Präludiums der *Deutschen Symphonie*, erinnert an das Fast-Zitat am Schluss des Präludiums und Fuge über Bach, später auch der Kamersymphonie).

Pädagogische Implikationen diesseits, jenseits praktischen Unterrichts, gehen einher mit dem Wunsche, auch komplexere Musik verstehbar zu machen.

Dabei spielt eine Rolle, was Brecht als "Gestus" bezeichnet. Und zwar nicht *in abstracto*, sondern direkt aus körperhaften Gesten abgeleitet: Eben solche Gesten bilden für die Rezeption eine Brücke, und dies über komplexe musikalische Gebilde hinweg. Der Musiksoziologe Christian Kaden hatte in den achtziger Jahren recht, als er, im

Nachdenken über Unterschiede zwischen Produktions- und Rezeptionsseitigkeit von Musik, die Komponisten zu prägnanter Gestik aufforderte – sie nämlich wäre nützlicher als jedwede satztechnische Vereinfachung, erst recht als jene Vorstellung, dass der Rezipient die kompositorischen Vorgänge unmittelbar nachvollziehen müsse. Just diese Vorstellung wird der bloß empfindsamen Kommunikation, gar der “Bockwurst-Kultur” geziehen, der zufolge herauskommen müsse, was oben hineingesteckt würde.<sup>19</sup>

**VII.** Pointiert für die “Bauernkantate” gilt Eislers Bemühen, die einander kontroversen Musikkonzepte zusammenzubringen. In ihr spielt die Zwölftontechnik eine Rolle, aber sie wird benutzt, vereinfacht, zeitweise auch unterlaufen, und zwar dergestalt, dass beides, der Gebrauch und das Unterlaufen, sich gleichzeitig ereignet. In ihr spielen handfeste Gesten eine große Rolle.

1. Schauen wir uns den Beginn des ersten Teiles an: “Wenn Gott sich nicht um den Regen kümmert, worum kümmert er sich dann?”

Unbegleitet trägt der Sänger dies vor, unbegleitet repetiert er den zweiten Halbsatz, d.h. die Frage. Erst danach setzt das Orchester ein.

Dem ersten, unscharfen Hören bietet f-moll sich an, möglicherweise der Weg in die Dominante c-moll. Trügt dieser Eindruck – sogleich erscheinen Zusatztöne, bilden Umrisse partieller Reihe sich aus –, so bleibt er dennoch im Raume: Als Schein ungebrochener Tonalität. Dass es mehrfach Tonwiederholungen gibt, dass einzelne Töne der Reihe vor dem Ablauf wiederkehren, arbeitet solchem Schein unmittelbar zu. Auffällig ist denn auch das Sentenzhafte, nachgerade Plakative, auffällig sind Erinnerungen an Sätzen früherer Songs, fast an den Beginn des Solidaritätsliedes, an Wendungen aus der Bühnenmusik zum Stück *Die Mutter*.

Nun werden derlei Erinnerungen potenziert durch den Marschrhythmus, der nicht nur dem Beginn, sondern erst recht der instrumentalen Entfaltung innewohnt – er hält denn auch die zunehmend komplexen Gefüge zusammen.

---

19 Christian Kaden in einer Musiktheaterwerkstatt des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR im Jahre 1984.

Vereinfachung und ihre partielle Zurücknahme im mehr oder minder Subtilen – zwei Seiten einer Medaille, übrigens schon in den früheren Songs, namentlich im Solidaritätslied!

Bedarf der Schritt ins Lapidare seines Gegenteils, so bedarf gewonnene Subtilität wiederum ihres Gegenteils – sie wird durchs Lapidare zusammengehalten; dieses entpuppt sich als Realität und als Schein seiner selbst – beides zugleich!

2. Gleiches ereignet sich im zweiten Teil, einem rasenden Scherzo für Bass-Solo, Chor, Orchester, und dies hat semantische Implikationen.

Wohnt in den seltsam hastigen Gebärden des Scherzos die Gehetztheit des "armen Mannes", die Angst vor Unwägbarem, unentwegte Unsicherheit, ja Unbehaustheit, so formieren die Chorrufe, auf Terzpendel reduziert, das Unerschütterliche der Einsicht: "Doch es gibt keine Sicherheit!" Dieser Sentenz folgt der Orgelpunkt der Pauken, sekundierte von absinkenden, unverhohlenen klagenden Gebärden der instrumentalen Oberstimmen.

Jenes Scherzo der Hast, der Gehetztheit wird im siebten Satz, in der *Arbeiterkantate* wiederkehren – dann nämlich, wenn thematisiert werden soll, wie die politischen Ereignisse in den letzten Jahren der Weimarer Republik sich überstürzen.

3. Im dritten Teil, den Gesprächen, vermittelt sich der Schritt ins Lapidare einerseits durch quasi rhetorische Gesten (unverkennbar die Nähe zum Barock), zum anderen durch seltsame Pendelbewegungen im zweistimmigen Kontrapunkt – im *contrapunctus ligatus*! –, zum dritten in vermeintlich romantischen Harmoniegängen chorischer Vokalise, zum vierten in Klagemotiven hier wie dort.

Was darin sinnlich entfaltet wird – Klage – erfährt im trockenen Tone des Sprechens seinen harschen Kontrapunkt: Der Sprechende kann sich Klage nicht leisten; an seiner Stelle nimmt Musik auf, was ihm zu sagen verboten ist. Oder mit Heiner Müller: "Was man noch nicht sagen kann, kann man vielleicht schon singen" (Müller 1970). Und sagen darf man nur flüsternd, was ringsum geschieht – damit die Sprechenden nicht selbst verhaftet oder gar ermordet werden, damit sie nicht selbst dem Bombardement zum Opfer fallen.

Dies erinnert an Flüstergespräche nicht nur dieser Jahre.

**VIII.** Wollte Hanns Eisler seine *Deutsche Symphonie* mitsamt ihrer Verfahrensweisen, mitsamt der darin aufgenommenen Traditionen ins "Angewandte" rücken – ins Brauchbare für kommende Gesellschaften! –, so ist er mit dieser seiner Absicht gescheitert.

Nicht nur haben damals, in den dreißiger Jahren, Vertreter der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik die Aufführung der ihnen zugegangenen Teile hintertrieben (aus politischer Angst, politischem Argwohn?!) (Phleps 1988; Schebera 1998), sondern es hat das Werk auch nach der Wende des Zweiten Weltkrieges, geradewegs im Osten Deutschlands, fast fünfzehn Jahre auf seine Uraufführung warten müssen, und dies, weil die als formalistisch, modernistisch verschrieene Zwölftontechnik eine Rolle spielte – vereinfacht, aber immerhin.

Eislers Reaktion darauf ist bitter. Als ihm nach einer Aufführung in London im Jahre 1982 gratuliert wurde, antwortete er "Es kommt zu spät!" (Schebera 1998: 275). Kurz danach ist er gestorben und manche der Elogen inmitten der Totenfeier enthalten falsche Töne, bedenkt man, was dem Lebenden an Misstrauen entgegengebracht worden ist.

Sein Wunsch, die *Deutsche Symphonie* möge in jedem Jahr einmal aufgeführt werden, vergleichbar den Bach'schen Passionen, wurde nie erfüllt. Zu Recht, weil Anmaßung darin wohnt, weil das Werk sich mit Bachs Passionen nicht vergleichen lässt? Oder zu Unrecht, weil solche Begegnung Jahr für Jahr die Zeitgenossen und Nachfahren auffordert zum Bedenken, Nachdenken über das Gewesene, damit es nicht wiederkehre. Denn, so Bertolt Brecht: "Der Schoß ist fruchtbar noch ..." (Brecht 1955).

### Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1975): *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Schriften, 12).
- Brecht, Bertold (1955): *Die Kriegsfibel*. Hrsg. von Ruth Berlau. Berlin: Eulenspiegel.
- Eisler, Hanns (1973): *Musik und Politik, Schriften 1924-1948*. Hrsg. von Günter Mayer, Bd. I. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Elsner, Jürgen (1971): *Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik von Hanns Eisler*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Grabs, Manfred (1984): *Hanns Eisler. Kompositionen, Schriften, Literatur. Ein Handbuch*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

- Müller, Heiner (1970): "Sechs Punkte zur Oper". In: *Theater der Zeit*, Nr. 3, S. 18-19.
- Phleps, Thomas (1988): *Hanns Eislers "Deutsche Symphonie". Ein Beitrag zur Ästhetik des Widerstands*. Kassel: Bärenreiter.
- Schebera, Jürgen (1998): *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern, Dokumenten*. Mainz: Schott.
- Stephan, Rudolf (1972): "Kleine Beiträge zur Eisler-Kritik". In: Kollertsch, Otto/Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Musik zwischen Engagement und Kunst*. Graz: Universal Ed. (Studien zur Wertungsforschung, 3), S. 53-58.